

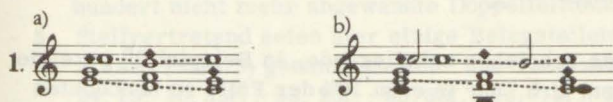
zweifelt allerdings die Angemessenheit des Terminus „Sturm und Drang“ im Zusammenhang mit der reinen Instrumentalmusik, wie im Fall Haydns.

- 5 Chr. F. D. Schubart, „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“, hrsg. Ludwig Schubart, Wien 1806. Neudr. Hildesheim 1969, 113.
- 6 E. L. Stahl, „Shakespeare und das deutsche Theater“, Stuttgart 1947, 148-151.
- 7 „Mozart. Briefe und Aufzeichnungen“, gesamm. und erl. v. W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel 1962, II, 505-506.
- 8 „Briefe und Aufzeichnungen“, 14. November 1777; T. II, 125.
- 9 Vgl. D. Heartz, „The Genesis of Mozart's 'Idomeneo'“, Mozart-Jb. 1967, 157.
- 10 „Briefe und Aufzeichnungen“, 25. Dezember 1780; T. III, 71.
- 11 „Music in Western Civilization“, New York 1941, 584.
- 12 „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“, 134. Das Stück ist in Voglers „Betrachtungen über die Mannheimer Tonschule“, 1779, I-II, zu finden.

Siegfried Hermelink

DIE GEGENQUINTSPRUNGKADENZ, EIN AUSDRUCKSMITTEL DER SATZKUNST LASSOS.

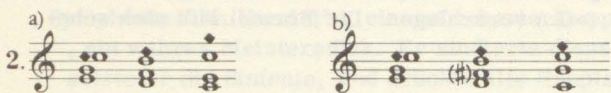
In meiner Mitteilung möchte ich auf eine Kadenzformel aufmerksam machen, die in Lassos Messen auffällig oft an exponierter Stelle vorkommt und die offensichtlich ein von Lasso und anderen Meistern der Vokalpolyphonie angewandtes Spezifikum darstellt, als solches aber m. W. bisher nicht beachtet und noch nicht beschrieben worden ist. Aus Gründen, die ich gleich darlegen will, möchte ich für die Wendung die Bezeichnung „Gegenquintsprungkadenz“ (=G.) vorschlagen. Die Formel läßt sich schematisch wie folgt darstellen ¹:



Es handelt sich also um ein kontrapunktisches Gebilde mit Kadenzfunktion, an dem (zumindest) vier Stimmen wesentlich beteiligt sind. Die im engeren Sinne, d. h. der Lehre Zarlinos nach kadenzierende Wirkung geht dabei von dem im Schema durch Punktierung in seinem Verlauf angedeuteten Stimmenpaar aus, der Unterstimme und der einen der beiden sich kreuzenden Oberstimmen ². Diese bildet die Diskant-, jene die Tenorklausel. Ihren besonderen Charakter erhält die Wendung nun zunächst durch die hinzutretende Mittelstimme, welche die Tenorklausel in Terzen begleitet, vor allem durch deren vorletzten Ton, hier also durch den Ton f. Dieses f nämlich, das auf relativ betonter Zeit erscheint, verbietet es, dem nunmehr dreistimmigen Gebilde als vierte Stimme etwa die sogenannte Baßklausel hinzuzufügen, weil damit, wie in Beispiel 1^b angedeutet, auf der Penultima die ungedeckte Dissonanz g-f', und damit ein regelrechter Septimenakkord erklingen würde, was in der Vokalpolyphonie undenkbar wäre. Ja, es ist überhaupt nicht möglich, hier noch eine tiefere Stimme hinzuzufügen, denn abgesehen von der Oktave steht keine Konsonanz mehr zur Verfügung. Bei einer derartig angelegten Kadenz bildet also die Tenorklausel zwangsläufig den Baß ³. Weitere Stimmen können nur als Oberstimmen entworfen werden. Und hierbei ergibt sich nun schon für die vierte Stimme ebenfalls so gut wie zwangsläufig die in unserem Beispiel 1 in Rhomben wiedergegebene Fortschreitung mit dem charakteristisch

fallenden Quintsprung von der Penultima in den Schlußklang, dem am meisten in die Augen fallenden Merkmal der Formel ⁴. Dieser Quintfall darf füglich als Gegenstück zu dem typischen Quintfall bzw. zu dem aufwärts gerichteten Quartsprung bei einer Kadenz mit Baßklausel gesehen werden, mit dem Unterschied, daß der Sprung in der G. nicht zum Grundton, sondern in die Quinte über dem Grundton führt. Und eben deshalb schien mir die Bezeichnung „Gegenquintsprungkadenz“ als Benennung für das vorliegende Gebilde geeignet.

Auf die historische Herleitung dieser besonderen Kadenzformel kann ich hier nicht eingehen; offensichtlich sind Zusammenhänge mit der „Fauxbourdon“-Technik und mit der Doppelleittonkadenz des 15. Jahrhunderts. Hingegen möchte ich, wie im Thema angekündigt, noch einige Bemerkungen zur Bedeutung der G. in der Vokalpolyphonie allgemein und besonders bei Lasso anfügen. Zweifellos steht diese Kadenzart in ihrer typischen Verfestigung aller vier Stimmen als Mittel zur deklamationsgerechten Gliederung des polyphonen Gefüges ebenbürtig neben der gewöhnlicheren, durch die Baßklausel geprägten, und bestimmten Formen der phrygischen Kadenzgestalt. Eine erste Sichtung ergab bei Lasso allein in den bisher erschienenen acht Messebänden über 300 Belegstellen, und zwar nicht nur im Inneren der einzelnen Sätze, sondern immer wieder auch als Abschlußkadenz ⁵. Variationsmöglichkeiten bietet, von der gewöhnlichen kontrapunktischen Diminution abgesehen, der Stimmtausch innerhalb der Ober- und Mittelstimmen. Der charakteristische Quintfall kann also auch im Alt oder im Tenor liegen. Als Kadenzzielen erscheinen alle Stufen außer den nur in phrygischer Wendung erreichbaren Stufen e und h ⁶. Vereinzelt wird auch von der theoretisch bestehenden Möglichkeit Gebrauch gemacht, den charakteristischen Quintsprung wie in Beispiel 2^a angedeutet, in einen Quartsprung aufwärts umzukehren.



Daß letzteres - wie übrigens auch die scheinbar naheliegende, in Beispiel 2^b gezeigte Lösung - doch verhältnismäßig selten, d. h. nur in etwa 10% der Fälle zu beobachten ist, möchte ich damit in Zusammenhang bringen, daß die Wendung in diesem Falle ihre spezifische Ausdruckskraft einbüßt. Und dies ist nun das Besondere, die eigentlich bemerkenswerte Eigenschaft dieser kontrapunktischen Bildung, nämlich daß ihr, besonders in weiter Lage und wenn der Quintsprung wie in Beispiel 3^a (und 3^b) in der Oberstimme liegt, eine eigentümlich starke Ausdruckskraft innewohnt.

Lasso GA 9,113 (MOM 273)

Die Klimax des jeweils vertonten Textgliedes wird durch sie in beweglicher Weise hervorgehoben. Der Wohlklang und das Rührende der Wendung wird dabei nicht durch den Quintsprung allein, sondern auch durch ein klangliches Phänomen in Gestalt des

Sextintervalls im Penultima-Klang und dessen Überführung in die Terz im Schlußakkord hervorgerufen.

Daß Lasso und seine Zeitgenossen den Reiz dieser Wendung empfunden und die G. bewußt als Ausdrucksmittel verwandt haben, dies wird in Lassos Messen, wo ein und derselbe Text immer neu vertont erscheint, besonders deutlich. Nicht nur, daß die G. dabei allgemein an exponierten Stellen in mancherlei Varianten überaus wirkungsvoll eingesetzt wird: eine Reihe bestimmter bedeutungsvoller Wörter wie nobis - tibi - hominibus - coelum, coelestis - terra - in excelsis - mortuos - Dominus - Sanctus - Spiritu - Prophetas usw.⁷ erscheinen darüber hinaus in den einzelnen Messen immer wieder, manche davon in bis zu 14 verschiedenen Werken in Gestalt dieser bemerkenswerten kontrapunktisch-musikalischen Figur⁸. Es dürfte sich daher lohnen, ihre Anwendung im Gesamtbereich der Vokalpolyphonie genauer zu verfolgen. Jedenfalls zeigt eine Bildung wie die G. einmal mehr die Dringlichkeit der Aufgabe, den ganzen Komplex der Kadenzgestaltung im polyphonen Gefüge in umfassender Weise zu untersuchen und darzustellen⁹.

Anmerkungen

- 1 Beispiel 1^a zeigt Reduktion auf Semibreven, Beispiel 1^b Synkopenbildung.
- 2 Vgl. hierzu die in Anm. 9 genannten Aufsätze.
- 3 E. Apfel, mit dem ich den Fragenkomplex zu besprechen Gelegenheit hatte, schlug daher wahlweise auch die Bezeichnung „Tenorkadenz“ vor.
- 4 Die Fortführung der Oberstimme nach e⁷ würde zu Terzverdoppelung führen; auch die in Beispiel 2^b gezeigte Lösung (Rückführung der Mittelstimme nach g⁷) widerspräche dem Empfinden jener Zeit für gute Stimmführung, da ihm zufolge dem von oben erreichten f Leittoncharakter in Richtung auf e innewohnt. Denkbar wäre allenfalls Alteration des f in fis, doch dann ergäbe sich die im 16. Jahrhundert nicht mehr angewandte Doppelleittonkadenz (vgl. Beispiel 2^b).
- 5 Stellvertretend seien hier einige Belegstellen aus dem ersten Messenband (Lasso (NGA 3) genannt (Seiten- und Taktzahl; Varianten in Klammern): 24, 15; 46, 35f.; 55, 25f.; 63, 53f.; 66, 79f.; 150, 30f.; 180, 8f.; 205, 209f.; 209, 23; (218, 10f.; 221, 3f.); 222, 17; 235, 85f.; 240, 2f.; 250, 17f.; 252, 7; 253, 21f.; (255, 37); 256, 48 und 52; 261, 28; 267, 86f. - Ein besonders schönes Beispiel für die Verwendung der G. als Satzschluß findet sich am Ende der dreiteiligen Motette „Exurgat Deus“ (Psalm 68, 1-7), Lasso GA 9, 113 (vgl. Notenbeispiel 3^b).
- 6 Bei phrygischer Grundkadenz schließt sich die Bildung einer G. aus, weil sich ein verminderter Quintsprung ergäbe. Aus diesem Grund kommt übrigens auch die G. mit Zielton a kaum vor; letzterer wird in der Regel auch in phrygischer Wendung (über b) erreicht.
- 7 Noch häufiger - über 30 mal - kommt die G. im Kyrie auf das Wort „eleison“ vor.
- 8 Ob Lasso und seine Zeitgenossen deren Wirkung allerdings genau so wie wir heute empfunden haben, darüber ist mit den vorliegenden Feststellungen noch nichts ausgesagt. Solche Fragen können, ebenso wie die nach möglichen Verbindungslinien zur späteren Figurenlehre, erst nach gründlichen Untersuchungen beantwortet werden.
- 9 Eine entsprechende Studie bereitet der Verf. vor. Vgl. auch dessen Beiträge „Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert“, Kgr.-Ber. Köln 1958, 133-136, und „Über Zarlinos Kadenzbegriff“ in der im Druck befindlichen Festschrift „Miscellanea Ronga“, Mailand 1972.

Im Anschluß an das Referat wurden als klingende Beispiele in Tonbandaufnahmen

(Rundfunkaufführungen des Verf. mit dem Heidelberger Universitätschor) folgende Belegstellen vorgeführt: Lasso NGA 6, S. 123, Takt 122f. und Takt 128; NGA 4, S. 179, Takt 35 und Takt 47f.; NGA 3, S. 150, Takt 30f. und S. 164, Takt 184f. Die beiden letzten Beispiele stellen Grenzfälle dar: a) die sehr selten vorkommende Antizipation von Text aus dem folgenden Abschnitt (hier des ersten Wortes „ante“) auf den Quintfall in der Oberstimme, so daß in der G. zweierlei Text erklingt; b) Anwendung der archaisierend wirkenden leittonlosen Kadenz im Unterstimmenpaar (direkte Überführung des Quintintervalls in die Oktave ohne verbindende Sexte), hier zur Charakterisierung des Wortes „mortuorum“.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

SKRJABINS „KLANGZENTRENHARMONIK“ UND DIE ATONALITÄT

Mit der schillernden Persönlichkeit Alexander Skrjabins haben sich nun bereits mehr als zwei Generationen von Musikern und Wissenschaftlern auseinandergesetzt. In jüngster Zeit ist sogar ein zunehmendes Interesse an der Aufführung seiner sinfonischen Werke zu beobachten. Sein „Prometheus“ wurde 1969 auf der Biennale in Venedig zum erstenmal seit 1915 wieder mit Lichtklavier dargestellt, während sein „Poème de l'Extase“ neuerdings vom Ballett „entdeckt“ worden ist und nahezu gleichzeitig in Stuttgart mit der Choreographie von John Cranko und unabhängig davon in Wiesbaden auf die Bühne kam.

Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Skrjabins Kompositionen reißt nicht ab, umso weniger, als die Epoche des Übergangs um 1900 verstärkt in das Blickfeld des Historikers rückt und alle musikalischen Phänomene des Umbruchs einer eingehenden Untersuchung bedürfen. Neben den bereits vorliegenden Arbeiten der letzten 15 Jahre, einer harmonischen Analyse der späten Klavierwerke durch H. Boegner 1955¹ und den zwei umfangreichen Dissertationen über die Sinfonien von C.-Chr. von Gleich² und H. Förster³ 1963 und 1964, haben soeben C. Dahlhaus im 6. Band der „Musik des Ostens“ eine Studie über Struktur und Expressivität in der Musik Skrjabins und der Schreiber dieser Zeilen im gleichen Band einen mehr allgemein geistesgeschichtlich orientierten Aufsatz über des Komponisten Verhältnis zum russischen Symbolismus veröffentlicht⁴.

Sehr früh schon beschäftigte sich die Musikforschung mit harmonischen und melodischen Problemen in Skrjabins Kompositionen⁵. Als Schlüsselwerk für die entscheidende Wende zur Neuordnung des musikalischen Materials gilt seit jeher der „Prometheus“. Er wurde 1908 begonnen und 1910 abgeschlossen. Seine Harmonik basiert auf dem sechstönigen dissonanten Quartenakkord c-fis-b-e-a-d. Diese Konstruktion Skrjabins - ein zum Prinzip erhobener spätromantischer Spannungsakkord - besteht aus zwei reinen, einer verminderten und zwei übermäßigen Quarten. Der Akkord ist auf alle 12 Halbtöne der chromatischen Tonleiter transponierbar und kann durch Verwechslungen und Aussparungen von Akkordtönen beliebig umgekehrt werden und in allen Lagen erscheinen. Jedem längeren oder kürzeren Kompositionsabschnitt liegt einer dieser Akkorde - Zofia Lissa nennt sie „Klangzentren“, ein Terminus technicus, der sich inzwischen eingebürgert hat⁶ - als harmonische Basis zugrunde. Diese dissonanten Klangzentren gehorchen nicht mehr dem herkömmlichen Gesetz von Spannung und Lösung, dem geordneten Wechsel von Konsonanz und Dissonanz. Da die Verwandtschaft der Akkorde untereinander aufgehoben ist, bezeichnen Lissa⁷ und neuerdings auch von Gleich⁸ Skrjabins Musik seit 1910 als atonal.